

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Dezember 1959

Heft 12

## ZUR GESCHICHTE DES SPEYERER DOMES

### PROBLEME UND ERGEBNISSE DER BAUFORSCHUNG AM DOM ZU SPEYER

(Mit 7 Abbildungen)

Die letzte umfassende Fixierung der vielschichtigen Forschung gab B. H. Roettger 1934 im Inventar; Quellen, Beobachtung am Bau und Auswertung der Grabungen und Untersuchungen von 1900 und von 1930 bestätigten im wesentlichen die 1921 von R. Kautzsch dargelegte Datierung der schon vorher unterschiedenen Bauphasen. Es blieben im wesentlichen drei Forschungslücken: das Innere des Domes war seit der Ausmalung von 1846–53 der Untersuchung entzogen; die Grabung im Königschor von 1900 war zwar baugeschichtlich ausgewertet aber nicht publiziert und daher nicht nachprüfbar; der Wiederaufbau nach der Zerstörung von 1689, der erst nach 90 Jahren abgeschlossen wurde, war zwar in seinen Hauptphasen bekannt, aber weder als solcher ganz gewürdigt noch für die Erkenntnis des romanischen Baues ganz ausgeschöpft. Die seit 1957 im Gange befindliche Restaurierung gibt erwünschte Gelegenheit, diese Lücken zu füllen.

Die meisten Bauforscher von Rang folgten Kautzsch und Roettger: P. Frankl und E. Gall (der selbst schon 1915 einen entscheidenden Anstoß gegeben hatte), G. Dehio, W. Pinder und E. Lehmann, P. Héliot und L. Grodecki – um nur einige zu nennen. Aber in letzter Zeit gab es kritische Stimmen. H. Huth machte glaubhaft, daß das außen rechteckige Apsisfundament doch wohl am wahrscheinlichsten als Unterbau einer rechteckig ummantelten Apsis zu deuten sei (Pfälzer Heimat 6, 1955, S. 143). F. Klimm gab in seiner Monographie „Der Kaiserdom zu Speyer“ (1953) neben vielerlei neuen Beobachtungen eine als sensationell empfundene Rekonstruktion des ersten Baues mit steinerner Mittelschifftonne, die allgemein auf Ablehnung stieß (Gall, Kubach, Otto), aber auch vereinzelt Zustimmung fand (Großmann). H. Kunze griff in einem noch unveröffentlichten Speyerer Vortrag weitgehend auf die Forschungen Meyer-Schwartaus zurück, die er jedoch zu kühnen und überraschenden Schlußfolgerungen ausbaute. Schließlich suchte H. Christ im Anhang zu einem Aufsatz über die Ansbacher Krypta (im 77. Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken 1958) neue Ausgangspunkte für Baugeschichte und Datierung des Speyerer Domes zu ge-

winnen, ohne freilich die sehr ausdrücklichen Quellenaussagen, die weitausgreifenden Untersuchungen zur Bauornamentik von E. Kluckhohn und W. Paatz (Marburger Jahrbuch 16, 1955) und die auf den Grabungen im Königschor und den Befunden im Ostteil aufgebaute Beweisführung von Kautzsch und von Roettger zu berücksichtigen. (Weitere Untersuchungen sind von ihm in Aussicht gestellt.)

Die seit 1957 möglich gewordenen Untersuchungen und Beobachtungen scheinen die ältere Ansicht zu stützen. Jedoch geht es in dem Zwischenbericht, der hier vorgelegt wird, zunächst nicht um die Auswertung sondern um eine kurze vorläufige Darlegung der neugewonnenen Fakten, soweit sie im Langhaus bis Pfingsten 1959 erzielt wurden. Um diese in Kürze zu schildern, wird die herkömmliche Bezeichnung des Flachdeckbaues als Bau I, des Wölbungsumbaues als Bau II beibehalten, wobei zunächst deren absolute Datierung außer acht bleiben kann, wenn auch der Verfasser seine Meinung nicht verbergen will, daß die herkömmliche Datierung ebenfalls zu recht besteht. Die Beobachtungen wurden in der Hauptsache gemeinsam von Dipl.-Ing. W. Haas, Dr. F. A. Pelgen und dem Verfasser angestellt; zahlreiche Fachleute, die den Dom als Mitglieder der wissenschaftlichen Kommission, als Gutachter oder auf der Durchreise besuchten, trugen durch ihre Untersuchung und durch Diskussion der Probleme zu deren Klärung bei. Eine zusammenfassende Darstellung ist als Ergänzungsband zu den „Kunstdenkmälern von Rheinland-Pfalz“ vorgesehen, in der alle diese Ergebnisse niedergelegt werden sollen. Hier soll auch die steingerechte Aufmessung, von G. Henkes begonnen, von W. Haas fortgesetzt, reproduziert werden.

Nach dem Abschlagen des Putzes und dem Reinigen der Steinoberfläche zeigte es sich, daß das gesamte Langhaus von 70 m Länge und 30 m Höhe aus Sandstein-Großquaderwerk von hoher Präzision der handwerklichen Arbeit errichtet ist. Ausnahmen bilden im wesentlichen nur die Wände der Seitenschiffe, die aus hammerrecht bearbeiteten Kleinquadern bestehen, und deren Gewölbe; beide waren zweifellos schon ursprünglich verputzt. Die Quader haben vom Boden bis zur Mauerkrone feingespitzte Spiegel und sauberen Randschlag; ursprünglich waren sie mit Preßfugen versetzt. So ist der ganze Bau mit einer gleichmäßigen, wie gekörnt erscheinenden Oberfläche versehen. Der Obergaden zeigt auch außen die gleiche Behandlung. Nicht gespitzt, sondern fein geflächt sind die gerundeten oder profilierten Bauglieder (Dienste, Scheidbögen, Blend- und Schildbögen der Seitenschiffe, Pfeilerkämpfer). Sie haben also eine gleichsam fein gerillte Oberfläche. Die Blend- und Fensterbögen des Mittelschiff-Obergadens sind dagegen wie normales Quaderwerk behandelt, allerdings vom Kämpfer an etwas rauer bearbeitet. Ähnliches gilt von den Gurtbögen der Seitenschiffe. Im Mittelschiff ist diese feinbearbeitete Oberfläche in großen Partien erhalten, am Obergaden nahezu vollständig, in den unteren Teilen der Seitenschiffe und der Pfeiler ist sie infolge der bekannten Mißgeschicke des Domes nur noch stellenweise erkennbar (Abb. 4).

Schwer beeinträchtigt ist der ursprüngliche Eindruck durch das Aufhacken und Verbreitern sämtlicher Fugen, die nur an bisher verdeckten Stellen die alte Form bewahren. Diese Maßnahme, die von einer barbarischen Gefühl- und Respektlosigkeit vor dem Dombau der salischen Kaiser zeugt, ist erst beim Verputzen 1846 ff. erfolgt. Die



Westjoch des Langhauses, ebenfalls im bezeichneten Umfang aus Großquaderwerk erbaut, zeigen die bekannte barocke Scharrierung, die sehr einheitlich und regelmäßig gehandhabt ist. Sie wurde im 19. Jh. noch schlimmer mißhandelt als der romanische Teil, da man hier die gesamte Oberfläche aufspitzte, so daß sie jetzt mit Löchern übersät ist. Die Behandlung des Mauerwerks hat unmittelbare Parallelen im gleichzeitigen Bau der Klosterkirche Limburg, im Ausmaß der fein gespitzten Quaderflächen dürfte der Speyerer Dom – wie in so vielem – einzig dastehen.

Ist diese Quaderbearbeitung als solche nur bei Nabsicht und in ihrer eigentlichen Schönheit nur bei Seitenlicht wirksam, so wird der Gesamteindruck heute sehr stark durch das rote und gelbliche Sandsteinmaterial bestimmt, das – vom Westportal und einigen anderen Stellen abgesehen – im unteren Teil des Mittelschiffes und in den Seitenschiffen einen auffällig regellosen Wechsel zeigt; offenbar sind die Steine hier so verwendet worden, wie sie zufällig aus den Brüchen kamen. Am Obergaden ist dagegen – wie in den 1772–78 wiederaufgebauten Teilen – ziemlich einheitlich roter Stein verbaut, der im romanischen Teil nur in Kämpferhöhe durch eine helle, ringsum durchlaufende Quaderschicht unterbrochen ist. Aus gelblichem Stein bestehen durchweg auch die Dienste. Bei dieser auffälligen Verschiedenheit des Steinmaterials stellt sich zwangsläufig die Frage, wie es ursprünglich behandelt war. Es wurden daher auf Betreiben des Verfassers Untersuchungen von K. Wehlte und E. Denninger eingeleitet, die zunächst wegen der Geringfügigkeit der Befunde auf große Schwierigkeiten stießen und nur tastend vorankamen, inzwischen aber, auch durch die Bemühungen von F. A. Pelgen, doch Erfolge zu versprechen scheinen: Bis 1846 war das Innere des Langhauses getüncht, zuletzt (seit 1822) gelblich, vorher (seit 1778) bläulich; die unterste Tüncheschicht, die an vielen Stellen festgestellt wurde, war weiß mit einer hellroten Farbschicht darüber. Eine dieser letzteren Tünche ähnliche wurde von K. Wehlte in Spuren auch an den unteren Teilen der östlichen Pfeiler festgestellt, die bereits seit dem 12. Jh. durch Aufhöhung des „Königschors“ verdeckt waren und erst seit 1900 wieder zugänglich sind. Sie ist auch durch den Befund im Ostjoch des südlichen Seitenschiffes nicht widerlegt, wo das Quaderwerk unter der Treppe zum Querhaus (deren aufgeschüttete Rampe abgegraben wurde) keine Tünchespuren zeigte. Die Erklärung liegt nahe, daß die Treppe noch vor der endgültigen Farbgestaltung der Wände angelegt wurde; sie muß zudem der 1. Bauzeit angehören, da sonst keine Verbindung zwischen Langhaus und Ostteil des Domes bestanden hätte, denn im Mittelschiff und in der freien Hälfte der Seitenschiffe lagen die Treppen zur Krypta. – So erscheint der Schluß naheliegend, bereits Bau I habe – wenigstens teilweise – eine solche farbige Fassung besessen. (Diese Beobachtungen werden im Ostteil des Domes systematisch fortgesetzt.) Die hier erwähnten Tüncheschichten ließen sämtlich die steinmetzmäßige Oberflächenbehandlung, mitsamt Preßfugen, ungemindert wirken; sie bezweckten zweifellos eine farbliche Einstimmung des Steinmaterials, das ohne diese infolge seiner Unterschiedlichkeit und Unruhe die großen Linien der Architektur erheblich beeinträchtigt. Die bisher festgestellten Reste erlauben jedoch kein Urteil darüber, ob etwa ursprünglich eine ornamentale oder gar eine figürliche Ausmalung vorhanden war.

Wie bekannt wurde bei der Ausmalung des 19. Jh. nicht nur die Oberfläche des Quaderwerks beschädigt und zugedeckt, sondern es geschahen auch ganz unverantwortliche Eingriffe in den architektonischen Bestand. So wurde das Horizontalgesims, das zwischen den Wandvorlagen über den Scheidbögen saß, abgeschlagen, um die Malfläche der Fresken zu vergrößern. Wie sich jetzt zeigte, war es von ähnlich flacher und steiler Form wie die Kämpfer der Blendbögen am Obergaden. Man kann nach den alten Innenansichten und nach Rekonstruktionszeichnungen ermessen, wie fühlbar es den enormen Vertikalismus der Wandblenden und -dienste modifizierte. Die Langhauspfeiler wurden ebenfalls im 19. Jh. verändert, und zwar durch Ergänzen der Kämpfer zum Mittelschiff hin, wo sie, wie an den westlichen Halbpfeilern noch heute, fehlten. (Diese „Korrektur“ folgte dem Vorbild der Westjoche, wo man im 18. Jh. ebenfalls Kämpfer ergänzt hatte.) Gegenüber dem späteren Zustand wirkten die Pfeiler flächiger, wandhafter – was wiederum ein wichtiges Kriterium für die Datierung darstellt. Diese wird auch durch das Fehlen eines ausgebildeten Sockels unterstützt – es gibt nur eine ungeformte Stufe, die ebenfalls die Mittelschiffseite freiläßt.

Wichtige Aufschlüsse gab eine weitere Beobachtung, die freilich nicht die sichtbare Erscheinung, sondern das innere Gefüge des Baues betrifft: von dem erwähnten Gesims an sind die Langhauspfeiler bis unter die Fensterbänke des Obergadens mit allseitiger Quaderung – also auch an ihren Ost- und Westseiten – hochgeführt, während die Wände dazwischen aus Bruchsteinmauerwerk bestehen und nur an den Innenflächen mit Quadern verblendet sind. (Diese stoßen mit senkrechten Fugen an die „Pfeiler“.) Die Gliederung der inneren Mittelschiffwände mit Vorlagen und Diensten ist also nicht nur Gliederung der Oberfläche, sondern hängt offenbar mit der Struktur dieser Wände zusammen, in der man geradezu eine Vorwegnahme des „Skelettbaues“ der Gotik erblicken darf.

Im einzelnen ergab sich eine Fülle bautechnischer Beobachtungen, zur Konstruktion der Dienste, der Bögen, der Seitenschiffgewölbe, der Rundbogenfriese, zur Form der Fenster usw. Dabei zeigte es sich immer wieder, daß Einzelheiten, die zunächst nur die archäologische Bestandaufnahme zu interessieren schienen, dann doch für den Bau als Ganzes wichtig wurden. So wirkt sich die Feststellung des ursprünglichen Bodenniveaus, am Westende des Langhauses rund 70 cm unter dem heutigen, sehr fühlbar auf die Proportion der Pfeiler und des Westportals, aber auch noch auf die des Seitenschiffraumes aus. (Die Basen der Seitenschiffe sind Ergänzung von 1957/58 auf dem heutigen Niveau, nur im Ostjoch der Seitenschiffe sind die ursprünglichen Basen z. Z. sichtbar.)

Die dargelegten Beobachtungen ergeben bereits jetzt mit Sicherheit, daß F. Klimms Rekonstruktion einer Tonnenwölbung im Langhaus irrig ist, da keinerlei Spur einer Änderung am Obergaden sichtbar war – was bei der Feinheit der Quaderbehandlung unbedingt hätte der Fall sein müssen. Es zeigt sich ferner, daß B. H. Roettgers Rekonstruktion in den wesentlichen Zügen stimmt. Sie dürften weiterhin erweisen, daß die sehr großartige Konzeption des flachgedeckten Langhauses im wesentlichen einheitlich ist, wenn sich auch in der Ausführung einige Modifikationen ablesen lassen. Weitere



und abschließende Untersuchungen sind während des nächsten Abschnitts der Restaurierungsarbeiten vorgesehen, der im östlichen Doppeljoch des Mittelschiffes nochmals Gelegenheit zur Prüfung und Ergänzung geben wird.

Bau II, im Langhaus die Mittelschiffgewölbe und ihre Vorlagen umfassend (Abb. 3), setzt sich in jeder Beziehung klar von Bau I ab: war schon seit 1900 durch die Befunde unter dem Königschor geklärt, daß die Gewölbevorlagen den ursprünglichen Diensten einfach vorgeblendet wurden, so konnte dies jetzt in ganzer Höhe nachgewiesen werden. Die Quaderbearbeitung bestätigt dies; Bau II kennt im Langhaus den gespitzten Quaderspiegel nicht mehr, sämtliche Quader werden jetzt mit der „Fläche“ überarbeitet, so daß nicht nur der breite Randschlag, sondern auch der Spiegel fein gerillt erscheint. Im Gegensatz zu der bei der 1. Bauperiode angewandten regelmäßigen und parallelen Flächung ist diese jetzt sorgloser, oft schräg oder in verschiedenen Strichlagen geführt (vgl. Abb. 4b und c). Die Probe aufs Exempel liefern die Blendbögen des Obergadens: sie mußten – wie bekannt – zu etwa einem Drittel abgebrochen und mit anderem Mittelpunkt ergänzt werden, um Gurtbögen und Gewölbeanfängern Platz zu gewähren. Diesen schuf man durch einen Knick in der Bogenhüfte; und nun zeigte sich, daß der beim Ergänzen der Bögen eingefügte Keilstein, der den Knick vermittelt, geflächt ist, während die anderen Bogensteine, auch die wiederverwendeten, gespitzt sind. (Als Kuriosum sei erwähnt, daß der erwähnte Keilstein überall aus hellem Sandstein besteht, während die Bögen sonst einheitlich rot sind. Bei der Restaurierung wurden die Keilsteine rot getönt und fallen daher von unten nicht mehr auf.)

Eine überraschende Erklärung haben die „Zwischenkapitelle“ der Gewölbedienste gefunden, die schon immer als ungewöhnlich galten und die Forschung zu verschiedenen Deutungen veranlaßten. Sie sind – wie sich nach dem Freilegen der Wände gezeigt hat – aus dem Zusammenhang einer Blendarchitektur zu verstehen, deren aus Spuren einwandfrei zu erschießender Plan nicht ausgeführt wurde. Nachträglich in die Wandvorlagen von Bau I eingearbeitete Bogenansätze, konzentrisch zu den Scheidarkaden, und deutliche Spuren von Abarbeitung an den Wandvorlagen von Bau II zeigen, daß den Arkaden eine Wandschicht vorgelegt werden sollte. Es hätten sich einmal abgetreppte Scheidbögen ergeben, deren Stirn man sich bis zu einem stark vorspringenden Gesims hochgemauert vorstellen muß. Die Deckplatten der Zwischenkapitelle wären als Verkröpfung dieses Gesimses erschienen, darüber hätte der Wandrücksprung einen Laufgang ergeben. (Eine ähnliche Lösung, durch ein Blendtriforium bereichert, wurde über 100 Jahre später bei der Einwölbung des flachgedeckten ottonischen Mittelschiffes der Apostelkirche in Köln ausgeführt und ähnlich wurde es bei deren Nachfolgebau, der Liebfrauenkirche in Magdeburg, gemacht.) Die Veränderungen, die sich zwangsläufig auch an den Nebenpfeilern ergeben hätten, wurden bereits nicht ausgeführt, und auch das Gesims des 1. Baues, das zweifellos hätte geopfert werden müssen, blieb bestehen. Der dargelegte Plan erscheint aber durch genaue Beobachtung der Abarbeitungen, kenntlich sowohl an der Steinmetzarbeit wie auch besonders am Fehlen oder Vorhandensein der Randschläge, gesichert. Der Plan dieser Blendarchitektur ist also während der Ausführung aufgegeben worden. Für das Mittelschiff

hätte er eine noch stärkere plastische Durchformung der Wand bewirkt, die Zwischenkapitelle sinnvoll eingebunden und den jetzt dominierenden Senkrechten eine starke Waagerechte entgegengesetzt (Abb. 1a).

Neben dieser grundlegenden Erkenntnis ergaben sich auch für Bau II bautechnische Einzelbeobachtungen, die hier nicht einzeln verzeichnet werden können. Genannt seien aber die bisher vermauerten Öffnungen, die über den Bögen zwischen Seitenschiff und Querschiff sitzen und vom Seitenschiffdachstuhl in den Querschiffraum gehen: auf der Südseite ein großer Rundbogen, noch Bau I angehörend, auf der Nordseite eine kleine quadratische und kreuzgewölbte Kammer in der Mauerstärke, die zum Umbau gehört.

Die *St. Emmerams-Kapelle* (Taufkapelle) des Domes wurde während der Arbeiten am Langhaus ebenfalls von den Zutaten des 19. Jh. befreit und ihrem ursprünglichen Zustand angenähert. Die schon von F. Klimm in einer Rekonstruktionszeichnung ange-deutete Vermutung, sie habe das Untergeschoß einer Doppelkapelle gebildet, bestätigte sich: zwar bestand das Gewände der über dem mittleren Kreuzgratgewölbe vorgefun-denen Achtecköffnung aus Backsteinen, deren Alter noch nicht bestimmt werden konnte, doch ergaben schräge Ansätze über den Deckplatten der vier Säulen (an Stelle der Gratanfänger in den anderen Richtungen) einwandfreie Rekonstruktion von Pendentifs. (Diese wurden in freier Anlehnung an andere romanische Bauten ergänzt.) An den Wänden ergab sich als ursprünglicher Zustand eine umlaufende steinerne Bank, auf der die Wandpilaster aufstehen. Der Fußboden der Kapelle wurde tiefergelegt, so daß nun diese Bänke wieder sinnvoll erscheinen. Vor allem aber wurden die Plinthen der vier Säulen wieder sichtbar, die im architektonischen Gefüge des Baues eine wichtige ästhetische Rolle spielen. (Leider wurden sie nicht ganz, d. h. in ihrer abgestuften Form sichtbar, und noch mehr zu bedauern ist es, daß die untere Stufe dieser Plinthen ohne Notwendigkeit abgeschlagen wurde) (Abb. 2).

In der Taufkapelle und der darüberliegenden (modernen) St. Katharinenkapelle wurde vorübergehend die Südwestecke des Querschiffes von Bau I freigelegt; auch hier wurde die bisherige Annahme, Ummantelung des Querschiffes in der 2. Bau-periode, bestätigt. Das Mauerwerk des 1. Baues ist allerdings in größerer Höhe erhalten, als man bisher annahm – fast bis zu 10 m – zwischen dem südwestlichen Strebepfeiler, der Bau II angehört, und der Ostwand der Taufkapelle ist, auch außen sichtbar, aber bisher anscheinend nur von F. Klimm beobachtet, ein Teil der Ostwand eines früheren Gebäudes erhalten geblieben, vielleicht der Kapelle, in der der 1057 geweihte Emmerams- und Martinsaltar stand. Die Fenster dieser Wand wurden sichtbar gelassen, unten als Nische, oben voll nach außen geöffnet. Auch eine einmalige bauliche Anlage wurde hier wiederhergestellt. Sie ergab sich bei Errichtung des Strebepfeilers während der 2. Bau-periode: um den beiden alten Obergeschoßfenstern Licht zuzuführen, wurde der Strebepfeiler mit einem sich gabelnden Rundbogen mit schiefen Gewänden ver-sehen (Abb. 1b).

Mit diesen Beobachtungen sind jedoch bereits Probleme der Ostteile des Domes an-geschnitten, die erst im nächsten Bauabschnitt zur Diskussion stehen.



Es wird eine wichtige Aufgabe des genannten Ergänzungsbandes sein, neben den Baubeobachtungen und -untersuchungen die vom Verfasser wieder aufgefundenen Unterlagen der Grabung im Königschor zu veröffentlichen, die aus einer Aufmessung in großem Maßstab (1 : 25) und zahlreichen Fotografien verschiedener Zustände bestehen.

Außerdem wird eine im Inventarband noch fehlende Übersicht über die Pläne und Ansichten aus dem 18. Jh. von H. Huth vorbereitet; sie umfaßt bisher bereits über 200 Blatt, darunter interessante, noch unveröffentlichte Zeichnungen. Diese Arbeit dürfte sowohl für den romanischen Bau wie auch besonders für den barocken Wiederaufbau neue Einsichten vermitteln. Es ergeht daher an die Leser die Bitte, Pläne und Ansichten, die durch die Umfrage des Landesamtes für Denkmalpflege in Speyer noch nicht ermittelt wurden, diesem mitzuteilen.

Hans Erich Kubach

#### ZUR DISKUSSION UM DIE FARBVERGLASUNG DES DOMES ZU SPEYER

Mit der ehemaligen Verglasung und Farbverglasung der Kaiserdome und Kirchen am Rhein hat sich Werner Bornheim gen. Schilling in der „Deutschen Kunst- und Denkmalpflege“ 1958 in seinem Aufsatz „Vom Tageslicht im rheinischen Kirchenbau der Romanik“ ausführlich beschäftigt. Zu Speyer sagt er dort auf S. 58: „Dessen Urverglasung ist völlig unbekannt. (Eine sehr vage Angabe, ohne stilistische Festlegung, preist dessen Fenster als alle „kunstvoll gemalt gewesen wie die des Straßburger Münsters“, was also nicht vor dem 13. Jahrhundert zu denken wäre.)“ Bornheim verweist dabei auf seinen älteren Aufsatz in der „Pfälzer Heimat“ 8, 1957, S. 87 zurück; dort zitiert er F. Klimm (Kaiserdome Speyer, 1930, S. 50), der ohne Quellenangabe für die ehemalige Farbverglasung der „117 Fenster“ in Speyer die Worte „wie in Straßburg“ gebraucht hatte, und nennt auch H. Siebert (Kaiserdome Speyer, 1930, S. 41), der – vielleicht gestützt auf unpublizierte Quellen – „Szenen aus der Heiligen Schrift“ für die Farbfenster angab.

Nun ist die Farbverglasung des Speyrer Domes nicht „völlig“ unbekannt. Zwar wissen wir tatsächlich nichts über den genauen Zeitpunkt der Entstehung, über Künstler und Werkstatt der Farbfenster, aber wir besitzen doch eine Beschreibung aus einer Zeit, die weit vor den nachmittelalterlichen Eingriffen oder Zerstörungen liegt: in einem nur noch in wenigen Exemplaren nachweisbaren, 1532 in Tübingen gedruckten Bändchen „Pulcherrimae Spirae Summique In Ea Templi Enchromata“, einem Loblied auf Speyer selbst und im besonderen auf den Dom von dem poeta laureatus und Humanisten Theodor Reysmann (1503 – 1543) in Tübingen (über diesen vgl. G. Bossert in Wttbg. Vierteljahreshefte f. Landesgesch. 15, 1906, S. 368 ff.; ders. in Zs. f. Gesch. d. Oberrheins 22, 1907, S. 368 ff., 561 ff. (619); 23, 1908, S. 79 ff., 221 ff., 682 ff.; unter Bezug auf Bossert auch: Inventar Bayern, Pfalz 3, 1934, S. 263). Reysmann beschreibt als Augenzeuge und kurz nach der Inaugenscheinnahme und offenbar auf Grund recht genauer Notizen die 1531 vorhandene Ausstattung des Kaiserdomes – vom Löwen-Türzieher am Westportal und über das große Wandgemälde des Jüngsten Gerichts im Westbau bis zu den Kaiserbildern, den Bischofsgräbern, dem Ölberg usw. Zur Farb-

verglasung heißt es (abgedruckt und zeilengleich von A. Kennel poetisch ins Deutsche übertragen in: Mitt. d. Histor. Vereins der Pfalz 29/30, 1907, S. 180 ff.):

„Historias multas Prasinis cernasque fenestris  
Adparere, uitro quae Coeruleoque refulgent  
Sparsim, perque uices color has Phoeniceus arte  
Commendat mira fabrefactas. Conspiciendum  
Emicat ex illis Noes insignis aratrum,  
Quo sulcis terram longis signare uidetur.  
Vuis calcatis solito mox sordidiorque  
Est hic, cui plenis turget Vindemia botris.  
Et mox Vitisator proprium cum forte liquorem  
Sumpsisset, pauloque meracius, ebrietate,  
Ut somno uictus iacuit non more decenti.  
Vestibus ut Semus proprijs, uerecundus Iaphet  
Utque tegant, et uterque auerso corpore patrem.  
Auferat ut Chamus pro turpi praemia facto.  
Huius enim natus reliquis seruire uidetur  
Mox, et turpe iugum, quodque instar mortis habetur,  
Ut semissis homo scapulis gestare recuruis.  
Multus Hebraeorum de pugnīs ordo, figurae  
Cernuntur multae. Sunt addita plura decenter,  
Quae gessit Christus, uitreis lucentque fenestris,  
Patria quasque manus Germana fecit ab arte.  
Est ubi Christophorus Chananaeus cernitur ingens,  
Iugera tota nouem porrecto corpore uastus.  
Ut Tityus, magnusue Cyclops, ingens ue Typhoeus . . . “

Was folgt aus dieser Beschreibung? Eines ist mit Sicherheit dem Text zu entnehmen: der Speyrer Dom besaß 1531 eine umfangreiche Farbverglasung, entweder als ein großes Bilderbuch zum Alten und Neuen Testament oder in einer Art von typologischer Anordnung. Denn mit Sicherheit erkannte Reysmann alttestamentliche Fenster „mit viel Juden“. Da kaum daran gezweifelt werden kann, daß Reysmann das Neue Testament in Bildern geläufig war, werden auch seine diesbezüglichen Angaben zutreffend sein: an anderen Fenstern war das Leben Christi dargestellt. Und es ist doch schon eine wesentliche, gewichtige und wertvolle Mitteilung über die ehemalige Farbverglasung, daß sie aus einem sehr großen (typologischen?) Zyklus bestand.

In den Einzelheiten allerdings bedürfen die Aussagen noch genauerer Durchleuchtung. Auffallend ist die breite Schilderung der Noah-Geschichte: darf man die Beschreibung aber wörtlich nehmen, d. h. hat er richtig gesehen, gelesen und gedeutet? Sind doch die von ihm genannten Darstellungen gerade in der mittelalterlichen Kunst oder gar in der Glasmalerei unerhört selten. Allerdings ist die Geschichte von der Trunkenheit Nochs nicht nur detailliert, sondern auch überaus anschaulich, ja so über-



zeugend geschildert, daß eine Fehlinterpretation kaum denkbar erscheint. Auch waren in der Regel die älteren mittelalterlichen Glasmalereien meist mit Namens-Inschriften oder Schriftbändern mit Textstellen aus der Bibel versehen; vielleicht befanden sich die beschriebenen Szenen im unteren Teil einer Farbverglasung – vielleicht im Seitenschiff oder auf den unteren Fenstern des Chors – so daß Reysmann die Beschriftung lesen bzw. entziffern konnte, und nach Aussage seiner eigenen Verse konnte er ja gut lateinisch. Vor allem aber: es begleiteten ihn bei seinem Besuch die ihm befreundeten Domherren Otto von Amelunxen und Christoph von Münchingen (nebst deren Erzieher Nikolaus Winmann), die die Domfenster doch wohl hätten gut kennen sollen – und ihm wohl sogar schwer erkennbare Szenen und Inschriften benennen und identifizieren konnten; da Reysmanns Büchlein eine Dankesgabe an seine Gastgeber in Speyer war, wird er Unrichtigkeiten sachlicher Art peinlichst vermieden haben! – Aber: „Noah mit dem Pflug“? kann hier nicht, ja muß hier nicht eine Verwechslung vorliegen? Im Alten Testament gibt es keinen Anhaltspunkt für eine solche Darstellung (und auch „Noah als Weinbauern“ kann ich mir in dieser Form nicht vorstellen). Sollte es etwa eine poetische Beschreibung und Umschreibung für einen mit einem Spaten grabenden Erzvater sein? Dann könnte hier Adam dargestellt gewesen sein – entsprechend etwa der großartigen Scheibe der Zeit um 1178 in Canterbury (edit. B. Rackham 1949, Taf. 1). – Die „Hebräer in Schlachtordnung“ wirken fast wie eine Beschreibung der entsprechenden Darstellung auf den Scheiben der alten Farbverglasung des Chors in St. Patroklos zu Soest (1166?), jedoch bleibt unklar, ob diese Szene in Speyer sich in dem Noah-Fenster oder auf einem oder mehreren anderen befand – jedenfalls darf man aus den Angaben: Noah am Pflug bzw. Adam – Trunkenheit Noahs – Schande Hams (?; gemeint gewesen sein kann rein nach dem Typus natürlich auch ein Lastträger, etwa für den „Turmbau zu Babel“) schließen, daß das Alte Testament sehr ausführlich dargestellt war, daß es sich also um einen ungewöhnlichen und ungewöhnlich ausgedehnten Zyklus gehandelt haben muß. Die christologischen Fenster sind von Reysmann vielleicht nur aus dem Grund nicht beschrieben worden, weil sie als „selbstverständlich“ sich nicht als Merkwürdigkeit aufführen ließen – oder aber, weil ihm ihre Ikonographie oder Form (oder hohe Anbringung?) das Verständnis erschwerte.

Kann man aus der Beschreibung etwas über die Entstehungszeit schließen? Vielleicht doch das, daß es sich nicht um spätgotische Neuverglasungen handelte. Reysmann kannte, als Angehöriger der Tübinger Universität, natürlich die Prunkverglasung im Tübinger Stifts- und Universitäts-Kirchenchor von Peter Hemmel aus der Zeit zwischen 1477 – 1480. Reysmann, der sonst gerne Vergleiche mit für ihn zeitgenössischer Kunst (Dürer) zog, hätte es wohl kaum versäumt, auf die ihm geläufigen, am Druckort seiner Schrift befindlichen Tübinger Scheiben hinzuweisen, wenn die Speyrer spätgotisch gewesen wären – werden doch die (uns unbekannten) spätgotischen Pfälzer Glasmalereien wie die (aus Beispielen gut bekannten) mittelrheinischen denen Peter Hemmels nicht unähnlich gewesen sein. – Auch spricht für die Annahme, daß es sich in Speyer wirklich um sehr „alte“ Scheiben handelte, die Ikonographie, denn sie paßt nicht zu der des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Reysmann nennt, abgesehen von den wenigen ikonographischen Hinweisen, nur einige bestimmende Farbakzente; Stifterbilder von Kaisern oder gar eine Kaiser-Reihe fehlten wahrscheinlich, denn bei Reysmanns betont patriotischen Gefühlen und seinem Interesse an den deutschen Kaisern hätte er sie sonst sicher erwähnt! – und der Vergleich Klimms (bzw. seiner ungenannten Quellen) mit Straßburg muß sich ja keineswegs auf die Ikonographie beziehen, wie Bornheim annimmt; denn dort nimmt die Kaiser-Reihe ja nur einen sehr bescheidenen Raum im Verhältnis zu den übrigen Programmen ein. „Straßburg“ wurde vielleicht nur deswegen zum Vergleich herangezogen, weil es in der Vollständigkeit der Farbverglasung als das einzig Ähnliche erschien. – Reysmann nun bringt seine Farbangaben vor der inhaltlichen Beschreibung; daraus möchte man (allerdings aus der heutigen, modernen Erfahrung) auf eine komplette, d. h. den ganzen Dom umfassende, Farbverglasung (Klimm: „117“ Fenster) schließen, denn die übergeordneten Farb-Akkorde werden vornehmlich dann empfunden – und sind vielleicht von einem Protestanten der Renaissance-Zeit so empfunden worden – wenn wie in Chartres, Tours, in der Ste. Chapelle in Paris usw. für den Betrachter das Raumbild durch die Farben und nicht durch die dargestellten Bilder der Fenster bestimmt wird. Auffallend ist die Betonung des Grüns: es steht an erster Stelle, dann folgt Blau, als drittes erst Rot, gar nicht genannt werden Gelb, Blau- und Rotviolett. Eine solche Charakterisierung – und weshalb sollte sie nicht korrekt das ehemalige Farb-Ensemble wiedergeben, da sich doch Reysmann damit an die Freunde in Speyer wandte? – trifft auf deutsche Glasmalereien der Gotik gar nicht zu; sie entspricht am ehesten romanischen Glasmalereien (nach dem heute noch Erhaltenen ließe sie sich am ehesten auf die Augsburger Prophetenfenster anwenden). Vielleicht wird Reysmann auch gerade und nur derart alte und altertümliche Farbfenster für erwähnens- oder gar bewundernswert gehalten haben, da er ja gotische Farbverglasungen zur Genüge nicht nur aus Tübingen, sondern ganz allgemein aus Schwaben (Ulm, Urach, ehemals Stuttgart usw.) kannte, sich also durch Ähnliches kaum zu einer besonderen Hervorhebung hätte bewegen lassen; dagegen waren ihm aus der ihm vertrauten Landschaft zwischen Heidelberg, Nördlingen, Blaubeuren und Tübingen weder Bauten von der gewaltigen Größe und dem Reichtum der Ausstattung des Speyrer Domes noch Farbverglasungen aus so früher Zeit geläufig. Ob allerdings die ausdrückliche Kennzeichnung der Glasmalereien als „deutsch“ mehr ist als eine allgemeine patriotische Bemerkung – es mögen sowohl Stifterinschriften als auch mündliche Überlieferungen damals noch existiert haben, von denen ihm die beiden Domherren berichtet haben könnten – wird sich schwer beweisen lassen. Ebenso unsicher bleibt es, ob der direkt im Anschluß an die Beschreibung der Farbverglasungen genannte, überdimensionale Hl. Christoph als Glasmalerei dargestellt war – wie in dem riesigen romanischen Farbfenster im Querhaus des Straßburger Münsters – oder etwa nur direkt neben den zuletzt genannten Scheiben als wie üblich großes Wandbild (im Osten? Denn abrupt schließt sich an die Nennung des Christoph die Schilderung der Orgeln an).



Alle Überlegungen zu der ehemaligen Speyerer Farbverglasung bleiben zunächst natürlich rein hypothetisch. Wertvoll sind sie aber als Ergänzung zu den wenigen anderen Berichten über verlorene ältere deutsche Glasmalereien, also zu den von Friedrich I. 1162 für St. Fides in Schlettstadt gestifteten Farbfenstern (Beatus Rhenanus, *Selestadiensis Rerum Germanicarum, libri III*, Basel 1531, S. 156) oder zu den von Heinrich dem Löwen angeblich 1189 aus den zerstörten Kirchen von Bardowick in den Dom von Ratzeburg übertragenen Fenstern oder zu den um 1185 entstandenen Glasmalereien (mit Noah!) in St. Ulrich und Afra in Augsburg. Wertvoll ist unsere Überlegung aber auch etwa zur Interpretation einer jüdischen Äußerung der Zeit um 1070, des Speyrer Rabbi Kalonimos gegenüber Heinrich IV.: wenn dort der Speyrer Dom „dunkel“ genannt wird, so muß man das nicht mit W. Bornheim gleichnishaft oder (aus konfessionellen Gründen) symbolisch ausdeuten, sondern darf es vielleicht ganz wörtlich verstehen. Falls der Dom eine komplette Farbverglasung besaß, war er ja tatsächlich „dunkel“! Es wird denn auch die „Thumbkirche, so Keyser Conrad gebauet“, 1620 „zwar groß, aber gar finster“ genannt, nämlich bei Johann Wilhelm Neumayr (D.H. Fürsten und Herrn Johann Ernsten des Jüngeren, Hertzogen zu Sachsen Reise in Frankreich, Engelland und Niederland 1613/14, Leipzig 1620, S. 5), und das muß hier wörtlich genommen werden, denn die gleichen Charakteristika wurden damals für den Wormser Dom und für St. Martin in Tours verwendet, dagegen nicht für Notre Dame in Paris oder für St. Denis, und die Kathedrale in Amiens wird ausdrücklich als „inwendig hell“ und die Schloßkapelle zu Windsor als „inwendig gar hell“ bezeichnet! – Allerdings muß diese Dunkelheit auch nicht überschätzt werden, denn es geht ja das heutzutage Licht-Undurchlässige der älteren Glasmalereien auf die starke Versinterung und Verschmutzung durch die Industrialisierung bzw. die veränderte Stadtluft und die damit beschleunigte Korrosion des Glases zurück.

Vielleicht lassen sich noch weitere alte Beschreibungen des Speyrer Domes wiederfinden, – etwa das verschollene Buch Reysmanns von 1531 „*Encomion Spirae*“, für das ihm 1531 das Domkapitel 3 fl. schenkte – damit wir noch ein klareres Bild von seiner ehemaligen Farbverglasung gewinnen, die man nach Reysmanns Angaben zur Ikonographie und zu den Farben spätestens ins 12. Jahrhundert datieren möchte.

Hans Wentzel

## REZENSIONEN

WILHELM VÖGE, *Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien mit einem Vorwort von Erwin Panofsky. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1958. XXXII, 254 S. Abb. im Text.

Eine Besprechung dieser Edition von Aufsätzen, die Wilhelm Vöge in den Jahren 1899 – 1915 in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht hat und die für unser Begreifen und unsere Vorstellung mittelalterlicher Bildhauerkunst grundlegend geworden sind, kann kaum „objektiv“ geschehen. Wir bekennen, wie glücklich wir sind, daß Herausgeber und Verlag diesen Sammelband geschaffen haben. Denn es will uns scheinen, daß die Bedeutung und Strahlungskraft dieser Studien Vöges für die gegenwärtige Situation der Forschung und der Interpretation besonders groß ist, da es jetzt nach dem Vorliegen vielfältiger Spezialuntersuchungen erneut – wie einst

für Vöge – um die komplexe Ortung geht. So bildet der Aufsatz über „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“ mit Recht das Kernstück des Buches.

Vöge neigte dazu, seine „Wahrheiten“ im Essai, im Aphorismus und in der Parabel zu verstecken. Seine verstreut publizierten Studien, die ob der mangelnden Wissenschaftsgeschichte der deutschen Kunstwissenschaft zum Brachliegen verurteilt schienen, sind nicht weniger ergiebig als seine monographischen Veröffentlichungen. In der Sammlung der nun vorliegenden Edition erscheinen sie in neuem Licht.

Wir können Panofsky für seine Einleitung nicht genug danken. Sie gewährt Einblick in den merkwürdigen Bezirk des Persönlichen und läßt das sonderbare Spannungsverhältnis von Aufgeschlossenheit und Abgekehrtheit erahnen, das für Vöges Persönlichkeit wesentlich war. Wir, die wir das Glück hatten, mit Vöge verbunden zu sein, können nur hoffen, daß es durch dies Vorwort gelungen sein möge, auch für eine neue Generation von Lesern jene merkwürdige Durchdringung des wissenschaftlich Objektiven und des subjektiv Assoziativen zu realisieren, das jedem Gespräch mit Vöge eine eigene Atmosphäre gab.

Wir sind so unersättlich, zu bedauern, daß der vorliegenden Publikation schon durch den Titel Grenzen gezogen waren und daß deshalb Vöges Studien zu anderen Themen, z. B. der europäischen Renaissance, nicht wieder zu Wort kamen. Sein Verhältnis zur eigenen Zeit war voller Ingrimm („Möchte Deutschland keine Dungkaktee von Kunstgelehrsamkeit werden!“).

Dankbar sind wir auch für die beigelegte Bibliographie. Vöges eigener Kommentar aus der trostlosen Not der letzten Lebensjahre lautete bitter: „Das Lebenswerk Vöges ist ja leider unter den Tisch gefallen (wozu dringend Verse hier mitzuteilen wären).“ Einer seiner großen unerfüllt gebliebenen Wünsche war auch, für Freunde seine Sonette drucken zu lassen. So sei es gewagt, um den Lesern des Buches ein wenig von dem „anderen“ Vöge zu zeigen, hier ein „Sonett 1932“ abzudrucken, das er in der bitteren Melancholie des Jahres 1946 „beim Wühlen in Versen“ wieder aufgeschrieben hat:

#### Der Blick auf Halberstadt

Steh' in der Fichte Schleier ich zu schauen  
Ich weiß – ob mich umschlingen Nebelbinden –  
Durch graue Schichten doch sie aufzufinden,  
des Doms, Sankt Martins Türme links der Mauer  
  
Des Felsens; ja, im Nebel seh' genauer  
Ich sie wie mit der Schaukraft eines Blinden;  
Und da, wo Dom, Sankt Martin sich verbinden,  
Bricht blond ein Schein hervor und dann ein blauer.  
  
Zwei Augen, die wie edle Steine äugen,  
Strahlen in zweie, die wie kleine Sonnen,  
Ein Engels- und ein Teufelsauge leuchten.



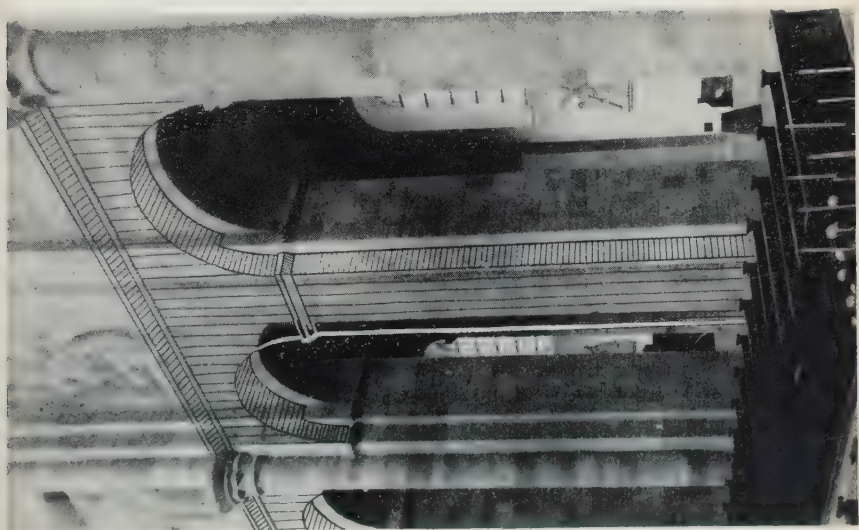


Abb. 1a Speyer, Dom. Mittelschiffarkade mit Rekonstruktion einer um 1100 geplanten Blindarkitektur.  
(Zeichnung W. Haas)

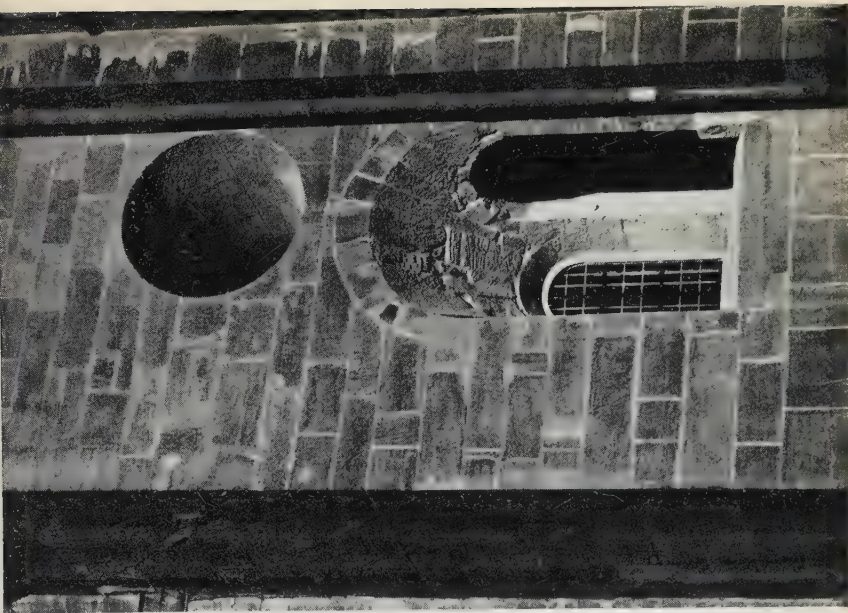


Abb. 1b Speyer, Dom. Sirebepfeiler an der Südwestecke des Querhauses mit wiedergeöffneten Fenstern zur Katharinenkapelle



Abb. 2 Speyer, Dom. Taufkapelle nach der Wiederherstellung





Abb. 3 Speyer, Dom. Mittelschiffkapitell

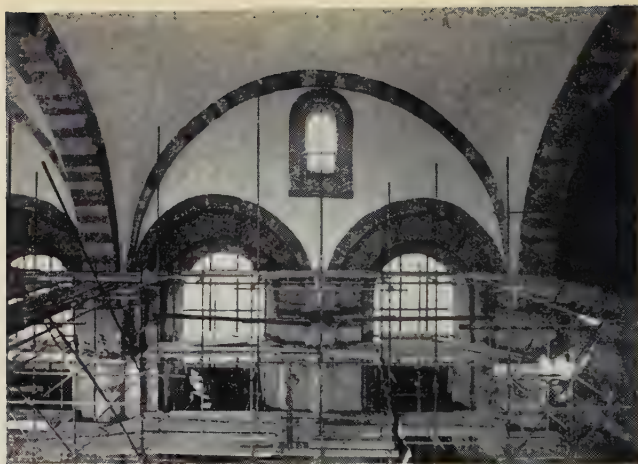


Abb. 4a Speyer, Dom. Gewölbezone im Mittelschiff mit zwei früh-romanischen Blendbogen



Abb. 4b Speyer, Dom. Blendbogen-kämpfer im Mittelschiff mit gespitztem Spiegel und Randschlag (Bau I)



Abb. 4c Speyer, Dom. Quader von einem Mittelschiffsgurtbogen mit geflüchtigtem Spiegel und Randschlag (Bau II)



Ich sehe Glanz die Augen überfeuchten  
Und seh', von ihres Rahmens Gold umronnen,  
Ein Bildnis sich zum Kuß herniederbeugen.\*

(\*Notiz Vöges: Das Bildnis Lessings im Gleimhaus, von Goethe umworben; möchte es noch an seinem Platze sein.)

Vöges Grab an der Friedhofmauer von Schulpforta ist gleich den Gräbern derer, die in Rom und auf Capri den Tod gesucht haben.

Theodor Müller

JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*. Phaidon Press (London) 1958. 363 S. Groß 4°. 144 Taf., 165 Abb. im Text.

In einem Abstand von drei Jahren ist der zweite Band dieser „Introduction to Italian Sculpture“ dem ersten von 1955 gefolgt. (Italian Gothic Sculpture; angezeigt in Kunstchronik 9, 1956, p. 21 ff.) Die Gesichtspunkte für die Bearbeitung des Stoffes sind die gleichen geblieben. Abermals durfte es sich nicht um die Ausbreitung neuen unbekannten Materials handeln, sondern gerade die großen Meisterwerke waren in den rechten historischen Proportionen zueinander darzubieten. Das ist auf 144 Tafeln von ausgezeichneter Schärfe und hoher technischer Vollendung geschehen. Diese Tafeln sollen die Schönheit des Einzelkunstwerks erschließen, während die Übersicht über die Geschichte der Kunstgattungen den 165 Textabbildungen vorbehalten bleibt. In vorbildlicher Zucht sind den Kunstwerken, die auf den Tafeln nur in großen Details erscheinen, in den Textabbildungen prinzipiell Gesamtaufnahmen gewidmet.

Bei der Auswahl der Tafeln hat eine hohe historische Gerechtigkeit den Verf. geleitet. Frostige Lokalschulen wie Rom oder Neapel sind nicht zu Gunsten der großen Meister von Florenz in den Hintergrund gedrängt worden. An einer Stelle freilich scheint uns die kühle Objektivität zu weit getrieben. Als der Verf. von mehreren Büchern und von Dutzenden von Aufsätzen über sienesisische Kunst hat Pope-Hennessy bei der Auswahl der sienesischen Plastik sich wohl absichtlich Zurückhaltung auferlegt. Aber 2 Tafeln für ein Genie wie Francesco di Giorgio und eine Tafel für Vecchietta sind nun wirklich zu wenig – wenn schon allein dem Tempio Malatestiano 5 Tafeln gönnt wurden! Von Vecchietta hätte das herrliche Bronzegrabmal Foscari in Santa Maria del Popolo nicht fehlen sollen, von Francesco di Giorgios erstaunlicher innerer Weite im Verarbeiten antiker Stoffe hätte eine Nebeneinanderstellung etwa des Londoner Discordia-Reliefs und des Paris-Urteils der Sammlung Dreyfus (heute New York, Duveen Brothers) zeugen können. Aber Plaketten hat der Verf. überhaupt nicht aufgenommen, während er doch der vollrunden Kleinplastik ein ganzes Kapitel einräumt. Neben Francesco di Giorgio ist auf diese Weise Bertoldo di Giovanni etwas zu kurz gekommen, von dem doch Plaketten wie der Erosbaum (Berlin) oder die Erziehung des Amor (London, Vict. u. Alb. Mus.) eine weit liebenswürdigeren Vorstellung gewinnen lassen als das große Schlachtreief des Bargello.

Im übrigen wird bei einer so knappen Auswahl aus einem so riesigen Stoffgebiet

jeder Betrachter seine Lieblinge vermissen. Wir entbehren ungern Luca della Robbias Heimsuchungs-Gruppe in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. Von Verrocchios persönlicher Handschrift hätte das Terracottarelief mit der Auferstehung Christi aus der Kapelle der Villa Careggi (heute Bargello) einen Begriff vermittelt. Da die wunderbaren, für dies Buch zur Verfügung gestellten Aufnahmen Clarence Kennedys uns eine so klare Vorstellung von Verrocchio als Marmorbildhauer gewinnen lassen, so würde das davon so sehr abstechende Furioso des Terracotta-Modelleurs das Bild von der Spannweite der Kunst des Meisters sehr bereichern.

Der Text ist so angeordnet, daß eine Einleitung von 117 Seiten den Leser in die Probleme einführen soll, unbeschwert von allem gelehrten Ballast, der in einen Anhang von mehr als 90 Seiten Petitdruck verbannt ist, betitelt „Notes on the Sculptors and on the Plates“. Dieser Anhang ist nach Künstlerviten gegliedert, wobei die abgebildeten wie die nicht abgebildeten Werke mit gleicher Sorgfalt behandelt werden. Da hier auch die gesamte Bibliographie virtuos verzeichnet ist, so macht der Anhang den Band zu einem unentbehrlichen Handbuch und Nachschlagewerk für das Gebiet der Quattrocentoforschung.

Die Einleitung widmet nur Donatello und Luca della Robbia geschlossene Darstellungen, gliedert aber im übrigen den Stoff nach Gattungen (das Humanisten-Grab, die Porträtbüste, das Reitermonument, die Bronzestatue usw.). Auf diese Weise wird eine klare Übersicht gewährleistet, die bei der Vielfältigkeit der Werkstätten und der Fülle der kleineren Meister sonst kaum zu gewinnen wäre.

Am delikatesten war die Behandlung Donatellos, da das Bild von seiner Kunst zur Zeit so sehr im Flusse ist. Abgebildet wird natürlich nur der ganz gesicherte Bestand. Die Aufnahme des bemalten Terracotta-Reliefs der Halbfigur der Madonna mit dem Kinde aus dem Louvre (Taf. 19) in den Kreis der sicheren Werke bedeutet die einzige Erweiterung dieses fest begründeten Donatello-Bildes, die sich der Verf. erlaubt. In seinen Kommentaren im Anhang nimmt der Verf. jedoch entschieden Stellung zu den auch nach Jansons monumentaler Monographie noch strittigen Fragen. Der Johannes Martelli wird Desiderio zugeschrieben (p. 38), die Büste des vermeintlichen Niccolò da Uzzano wird – wie es schon Franz Studniczka vor Jahrzehnten vorgeschlagen hatte (Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924, p. 135 ff.) – als ein Idealporträt des Cicero erkannt und aus dem Werke Donatellos ausgeschieden (p. 55). Das rilievo schiacciato mit der hockenden Madonna im Profil in Boston wird in die 30er Jahre gesetzt, aber als eine Werkstatt-Arbeit nach des Meisters Entwurf angesehen, ausgeführt von dem Gehilfen, der die linke Seite der Außenkanzel in Prato arbeitete (p. 279). Gehen wir in allen diesen Fragen mit dem Verf. einig, so bedauern wir, daß er nicht den Mut fand, den Bronze-David des Bargello um 1430, an das Ende des Weichen Stiles zu setzen, für den er ein kaum weniger bezeichnendes Denkmal bedeutet als das Frankfurter Paradieses-Gärtlein oder die Seeoner Madonna! Die hier vorgeschlagene Datierung in die Zeit kurz vor der Abreise nach Padua, 1440 – 42 (p. 285), bedeutet nur einen ganz unfruchtbaren Kompromiß.



Die Einleitung enthält viele vorzügliche und scharfe Beobachtungen, so p. 60 über den unantiken Charakter der weiblichen Büsten der Frührenaissance, p. 61 über den Einfluß solcher Büsten auf die gemalten Profilbildnisse des Pollajuolo-Kreises, p. 78 über den ganz isolierten Stil von Filaretos Bronzetür von St. Peter, der sehr überzeugend aus dem Vorbild frühchristlicher Elfenbeine erklärt wird. Für die Entwicklung des Niccolò dell'Arca kommt der Verf. ohne die von C. Gnudi vorgeschlagene burgundische Studienreise aus. Stattdessen schlägt er einleuchtend eine Einflußnahme des spanischen Bildhauers Sagrera auf den jungen Pugliesen vor (p. 90 u. 343). An der Spätdatierung der großen Beweinungsgruppe von Santa Maria della Vita möchten wir übrigens nicht gerüttelt sehen. Niccolò ist doch ein leicht beeinflufßbares künstlerisches Temperament gewesen und kein Bahnbrecher. Nichts ist natürlicher, als daß er unter den Einfluß eines Genies wie Ercole de Roberti geriet.

Eine englische Eigentümlichkeit spricht sich in der Fassung des Titels aus. Das Buch behandelt den Zeitraum von 1430 - 1500, gleichwohl lautet der Titel „Renaissance Sculpture“. Der dritte und letzte Band soll „Italian High Renaissance and Baroque Sculpture“ gewidmet sein. In dem hier zum Ausdruck kommenden Geschmack, der in der Zeit der Frührenaissance die eigentliche Erfüllung des Renaissancestiles sieht, werden kontinentale Leser kaum dem Verf. folgen wollen.

Voller Bewunderung für seine außerordentliche Leistung erwarten wir den dritten Band.

Harald Keller

PETER MURRAY, *An Index of Attributions made in Tuscan Sources before Vasari*. (= Pocket Library of „Studies“ in Art XII). Florenz, L. S. Olschki, 1959. 163 S.

Der Titel umschreibt genau das, was das Buch zu bieten beabsichtigt: nämlich einen „Index“ der Zuschreibungen, die sich in den verschiedenen vor-vasarianischen Quellschriften zur Florentiner Kunstgeschichte finden. Es handelt sich also nicht um eine – wenn auch nur auszugsweise – Wiedergabe der Originaltexte, sondern um eine Reihe von Oeuvreverzeichnissen mit Angabe der Autoren, auf die die Attributionen zurückgehen. Der Nutzen eines derartigen Indexes steht außer Frage: einerseits sind die Originalausgaben vieler Texte (z. B. des Libro di Antonio Billi, des Cod. Magliabechiano) bibliographische Raritäten geworden, die heute selbst in mancher spezialisierten Bibliothek fehlen, andererseits gibt die simultane Anordnung der Quellen ein übersichtliches Bild von den wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten. Selbstverständlich kann ein derartiger Index die Quellen selbst nicht ersetzen, und der Verfasser ist gewiß der letzte, der dies behaupten wird. Nicht immer kann die Übersetzung den spezifischen Sinn des Originals wiedergeben und die „kondensierte“ Form der Indices wird natürlich der besonderen Struktur der Urtexte mit ihren Verbesserungen, Interpolationen, Hinzufügungen usw. nur in seltenen Fällen gerecht. Wie der Autor selbst im Vorwort sagt, will das Bändchen „ein erstes Hilfsmittel für eingehendere Untersuchungen“ sein, es soll den jungen Studenten – in erster Linie der englischen und amerikanischen Universitäten – einen Eindruck davon geben, wie umfangreich und bedeutsam das Nachrichtenmaterial dieser Quellen ist. Eine kritische Neuausgabe we-

nigstens der hauptsächlichsten Quellenschriften bleibt also nach wie vor ein dringendes Desideratum, da nur eine solche wissenschaftlicher Forschung zu Grunde gelegt werden kann.

Was die Auswahl der berücksichtigten Quellen anbetrifft, so war absolute Vollständigkeit natürlich nicht angestrebt. In der Tat war nicht jeder Autor, der das eine oder andere Kunstwerk erwähnt, aufzunehmen. Der Verfasser spannt den Rahmen schon recht weit. Außer den eigentlich „kunsthistorisch“ orientierten Quellen (Ghiberti, Billi, Magliabechiano, Gelli usw.) hat er zahlreiche andere Autoren berücksichtigt – wie Francesco da Barberino, Boccaccio u. a. – die absichtslos und im Zusammenhang mit anderen Themen kunstgeschichtliche Notizen geben. Hier war die Grenze nicht immer leicht zu ziehen und gelegentlich scheint das Prinzip der Auswahl ein wenig willkürlich. So ist es nicht ganz klar, warum etwa Sacchetti und Petrarca fehlen, da doch Boccaccio aufgenommen wurde, oder weshalb das „Diario“ des Luca Landuccio unberücksichtigt blieb. Ebenso unverständlich ist es, warum Fra Domenico di Giovanni da Corellas „Theotocon“ – in Frage kommt das 4. Buch – nur nach dem von Pope-Hennessy („Fra Angelico“, 1952) wiedergegebenen Passus und nicht nach der vollständigen Ausgabe in Giovanni Lamis „Deliziae Eruditorum“ (vol. XII, Florenz 1742) zitiert wurde. Auf keinen Fall jedoch hätte Pietro Summontes „Lettera a Marcantonio Michiel“ aus dem Jahre 1524 ausgelassen werden dürfen. Es ist zwar keine „tuscan source“, aber das sind auch verschiedene andere Quellen, die der Verfasser trotzdem aufgenommen hat, nicht, wie z. B. Riccobaldo, Ronco u. a.; zudem hat er Vasari vorgelegen und ist schon aus diesem Grunde bedeutsam. Für Giotto's Aufenthalt in Neapel ist er grundlegend. Für Cristoforo Landini's Dante-Kommentar ist auf die wohl kaum überall erreichbare Inkunabel von 1481 verwiesen. Der hier interessierende Passus der Einleitung über Florentiner Künstler ist – bequem zugänglich – jetzt von O. Morisani im Burlington Magazine, Bd. 95 (1953), S. 267 – S. 270, wiederabgedruckt.

Was den Kommentar anbetrifft, mit dem der Verfasser seinen „Index“ begleitet, so beschränkt sich dieser bewußt auf die notwendigsten Angaben in Hinblick auf die späteren Schicksale und die heutige Beurteilung der betreffenden Kunstwerke. Vielleicht wären hier, vor allem, da das Buch als Hilfsmittel für Studenten gedacht ist, etwas ausführlichere Literaturzitate und Abbildungshinweise zu wünschen gewesen, die den Zugang zu weiteren Untersuchungen erleichtert hätten. Der Kommentar als solcher kann im allgemeinen als sinnvoll und zuverlässig bezeichnet werden. Gewisse Irrtümer und Unstimmigkeiten werden sich bei einer eventuellen zweiten Auflage des Bändchens leicht eliminieren lassen. Als Beitrag zu einer solchen und nicht als kleinliche Kritik möchten die folgenden Berichtigungen aufgefaßt werden, die sich dem Rezensenten bei einer Kontrolle vor allem der Malerlisten ergaben:

S. 19: *Fra Angelico*, Florence, San Marco, Altarpiece on High Altar:

Es wäre hinzuzufügen, daß die Predella sich nur noch zum Teil in San Marco befindet. Die anderen Teile sind in den Museen von Dublin, München, Paris und Washington zerstreut.



- S. 20: -, Florence, SS. Trinita, Sacristy, Deposition:  
Die Predella - mit Szenen aus der Legende des hl. Onophrius und des hl. Nikolaus - befindet sich in der Florentiner Akademie. Sie ist, wie die noch heute über der „Kreuzabnahme“ befindlichen Aufsätze, von der Hand Lorenzo Monacos.  
-, Florence, Palazzo Medici, Altarpiece:  
Es ist kaum denkbar, daß vor der „Anbetung“ Fra Filippo Lippi von ca. 1459 (heute Berlin) eine Tafel Fra Angelicos in der Kapelle gestanden habe. Die Bauschichte des Palastes - er war 1451 noch im Bau, die Kapelle also bestenfalls kurz vor 1459 fertig - spricht entschieden dagegen.
- S. 27: *Bicci di Lorenzo*, Camaldoli:  
Es handelt sich um das Kamaldulenserkloster San Salvatore di Camaldoli in Florenz und hätte daher unter dieser Stadt eingereiht werden müssen.
- S. 28: -, Florence, S. Croce, Porta del Martello:  
Die Dokumente von 1440 - 41, auf die der Verfasser hinweist, nennen nicht Bicci di Lorenzo als Meister der Fresken, sondern Stefano d'Antonio, einen seiner Mitarbeiter.
- S. 29: -, Near Florence, „beyond the Porta alla Justitia“:  
Die Bezeichnung „near Florence“ ist irreführend. Das Kirchlein S. Maria della Croce del Tempio stand auf der heutigen Piazza Piave (der alten Piazza della Zecca) in unmittelbarer Nähe der noch heute existierenden „Torre della Zecca“, noch innerhalb des 3. Mauerringes.
- S. 30: *Botticelli*, Florence, Le Convertite, Altarpiece:  
Es ist sehr unwahrscheinlich, daß diese Altartafel mit dem Bilde der Slg. Lee zu identifizieren ist, da die Schutzpatronin des Konvents, die hl. Elisabeth, hier nicht dargestellt ist. Ebensowenig zutreffend ist freilich die von anderer Seite vorgeschlagene Identifizierung mit der „Madonna mit 6 Heiligen“ in der Florentiner Akademie, die aus S. Ambrogio stammt.
- S. 31: -, Florence, Pal. della Signoria, Mercantia.  
Die „Mercantia“ ist nicht ein Teil des Palazzo Vecchio, sondern ein eigenes Gebäude an der Ostseite der Piazza della Signoria.
- S. 67: *Taddeo Gaddi*, Florence, Tabernacle opposite hospitale del Tempio:  
Es handelt sich wahrscheinlich um das Tabernakel, das sich an der Ecke der heutigen Via de' Malcontenti und Via delle Casine befindet. Das Fresko - Madonna und Heilige - hat sich erhalten: es war auf der zweiten „Mostra di affreschi staccati“ in Florenz zu sehen, wo es als „Scuola fiorentina del secolo XIV“ klassifiziert und im Text des Katalogs als mögliche Arbeit Niccolò di Pietro Gerinis bezeichnet wurde. Jedenfalls handelt es sich um eine Arbeit des Jahrhundertendes. Vasari schreibt es seinem Jacopo del Casentino zu.
- S. 77: *Ghirlandaio*, Spedale degli Innocenti, Adoration:  
Es wäre hinzuzufügen, daß die Predella urkundlich für Bartolommeo di Giovanni gesichert ist.

S. 79: *Giottino*, Florence, Environs, Le Campora:

Die Fresken der ursprünglichen Antonius-Kapelle sind keineswegs unpubliziert. Vgl. O. Siréns Artikel „Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora“ in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, I (1908), S. 501 – 510.

S. 81: *GiOTTO*, Florence, Badia:

Das Polyptychon aus dem Museo dell'Opera di S. Croce kann nur mit dem einst auf dem Hochaltar der Badia befindlichen Bilde identifiziert werden. Die Madonna „über der Tür im Bogen“, die der Verfasser gleichfalls für eine Identifizierung in Vorschlag bringt, war bestimmt kein Polyptychon – eine für Altartafeln reservierte Bildform –, sondern wohl eher eine Lünette. Zudem beweisen die von Procacci gefundenen Dokumente, die dieser demnächst publizieren wird, einwandfrei, daß es sich um das Hochaltarbild handelt.

S. 83/84: –, Florence, S. Giorgio sulla Costa, Crucifix:

Das Kruzifix der Carmine-Kirche, das L. Marcucci als Duccio publizierte, stammt, wie ich nachweisen konnte, aus S. Giorgio und ist höchstwahrscheinlich mit dem dort von den Quellen erwähnten zu identifizieren (vgl. L. Marcucci, in: *Paragone* (1950), Heft 77, S. 16, S. 23 Anm. 19).

S. 86/7: –, Naples:

Hier wäre ein Hinweis auf die giottesken Fresken, die in Castelnuovo zum Vorschein gekommen sind, am Platz gewesen (vgl. O. Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, Abb. 81 u. ff.).

S. 92: *Jacopo del Casentino*, Poppi, frescoes:

Die Fresken haben nichts mit Jacopo del Casentino zu tun. Sie sind – wie dies auch immer angenommen wurde – von einem Schüler Taddeo Gaddis.

–, Florence, Mercato Vecchio, Tabernacle:

Das Fresko ist keineswegs verloren. Es ist das bekannte, heute in ein Tabernakel am Palazzo dell'Arte della Lana eingelassene Madonnenbild, das die Grundlage für die Rekonstruktion der künstlerischen Persönlichkeit Jacopo del Casentinos bildet.

S. 98: *Filippino Lippi*, Florence, Palazzo della Signoria, panel:

Filippinos „Madonna degli Otto“ in den Uffizien (no. 1568) darf nicht mit der an Leonardo für die Bernhards-Kapelle des Pal. Vecchio in Auftrag gegebenen Tafel verwechselt werden. Der Anonimo Magliabechiano verwechselt hier zwei verschiedene Tafeln, wie bereits G. Poggi (*Rivista d'Arte*, Bd. VI, 1909) nachweisen konnte.

S. 147: *Stefano*, Florence, Santa Maria Novella:

Der hl. Thomas von Aquino im Klosterhof von Santa Maria Novella kann unmöglich von einem Giottoschüler der ersten Generation, wie es den Quellen zufolge Stefano war, sein. Er gehört in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts.

Werner Cohn



E. HAVERKAMP BEGEMANN, *Willem Buytewech*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1959, VIII, 232 S., 152 Abb. auf Taf.

Haverkamp Begemanns Utrechter Dissertation über Willem Buytewech ist in einen beschreibenden Textteil und einen Katalog gegliedert, der die Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen (letztere unter Zugrundelegung des Kataloges von J. G. van Gelder in Oud Holland 1931 mit eigenen Ergänzungen) umfaßt; es folgen Bildteil und Anmerkungsapparat. Einzelergebnisse einer Kieler Dissertation über Buytewech von J. S. Kunstreich (1957) konnte H. B. verwerten. Verf. betrachtet Buytewechs Werk nach dessen hauptsächlichen Bildthemen: religiöse, allegorische, Porträt, Genre, Landschaft. (Eine kurze Zusammenfassung von Buytewechs Entwicklung und Charakterisierung ihrer entscheidenden Phasen hätte man übrigens begrüßt.) Er betont den Einfluß der Radierungen Annibale Carraccis auf die holländischen Radierer, der noch weiterer Untersuchungen bedürfte, und bietet hierbei für Buytewech eine Reihe neuer Beobachtungen.

Bei den Allegorien wird an der Darstellung der Elemente Anfang der 1620er Jahre (Abb. 137, 139, 140) der Übergang von der Personifikation zum Genre, an den Jahreszeiten (Abb. 141/2) das Wichtigwerden des landschaftlichen Elements herausgearbeitet. Die genreartigen Gemälde, Zeichnungen und Radierungen setzen 1616 ein. Die Zeichnungen der „Sitzenden Frauen“ der Albertina, Wien, und der Sammlung Lugt, Paris (Kat. 65/66; Zuschreibungen an Buytewech von Fr. Lugt), kommen von entsprechenden Darstellungen von H. Goltzius her, weisen jedoch in der Intimität der Auffassung wie auch in der beginnenden Beschäftigung mit dem Lichtproblem auf Zeichnungen Rembrandts aus den 30er Jahren voraus. In die gleiche Richtung deutet auch der sehr locker gezeichnete, sitzende „Falkner“ der Düsseldorfer Sammlung (Kat. 75). Die 1617 datierte Zeichnung der „Frauen mit Handarbeiten am Kamin“ in Hamburg (Kat. 37) ist „das erste realistische Genrestück der niederländischen Kunst“. Griff Buytewech bei Kat. 13 (Abb. 123) auf Architekturformen von Dürers Marienleben (B. 81, 91) zurück?

Der wichtigste Teil der Untersuchung des Verf. scheint in der Darstellung von Buytewechs Landschaftskunst zu liegen. Die fundierte Kenntnis dieses Museumsmannes, dessen Übersiedlung nach USA zweifellos einen Verlust für die holländischen Museen bedeutet, hat hier unter wesentlicher Erweiterung des Materials, unter Darbietung des wünschenswerten Apparats in Katalog- und Anmerkungsenteil, ein weiteres Stück der Entwicklung der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts klargelegt. Hierin kann das Buch H. B.'s dem seines Lehrers J. G. van Gelder über Jan van de Velde (1933) an die Seite gestellt werden. Die 1614/16 entstandenen Landschaften in London (Kat. 104/06) erweisen ebenso wie die folgenden des Katalogs den Einfluß Elsheimers auf Buytewech, als dessen Mittler nach Verf. neben H. Goudt M. van Uytenbroeck zu gelten hat. Mit den 1617 entstandenen, sehr beachtenswerten Kreidezeichnungen der Sammlungen Witt, London, und Sir Bruce Ingram (Kat. 106/107; erstveröffentlicht) stehen wir, was Baumschlag und Tiefenkomposition anbelangt, bereits im frühen holländischen 17. Jahrhundert. In einer Zeichnung wie der 1617/22 entstandenen „Schloßruine zwischen Bäumen“ der Sammlung Lugt (Kat. 110) wird eine graphische Form für Versachlichung

gefunden, die bis zu Meryon und den englischen Landschaftsradiern des 19. Jahrhunderts Gültigkeit behält. Das Problem einer möglichen Wirkung Buytewechs auf Herkules Seghers wird vom Verf. an anderer Stelle berührt.

Unter den Zeichnungen aus dieser Zeit sei noch hingewiesen auf die „Dünenlandschaft“ in Berlin (Kat. 111) und die „Ansicht von Scheveningen“, Museum Boymans (Kat. 114), in welchen die vom Manierismus herkommenden Parallelschraffuren der Feder zugleich schon holländische Motive charakterisieren und noch graphische Eigenbedeutung haben. Jan van de Veldes Radierungen nach Buytewechs oben erwähnten Landschaftsentwürfen aus dem Anfang der 20er Jahre (Abb. 137) bezeichnen, wie Verf. erwähnt, schon eine zweite Welle des Elsheimer-Einflusses in Holland.

In einem weiteren Kapitel „Einfluß und Bedeutung“ werden Wirkungen des Zeichners Buytewech auf Herman Saftleven und Frans Ryckhals, des Malers auf Dirk Hals, H. G. Pot, J. Elyas und Johann Liss herausgearbeitet. Bei letzterem, der sich etwa 1616/20 in Amsterdam und Haarlem aufhielt, mag sich, was das „Stürmer- und Drängertum“ anbelangt, eine gewisse Verwandtschaft zu Buytewech ergeben. Nicht im Temperament, das bei Buytewech vergleichsweise holländisch-verhalten erscheint, doch sind dessen Zeichnungen und Radierungen von Stutzern und Dandys auch in der Auffassung neuartig, höchst ungewöhnlich und gewagt. Verwandt mit Lyss ist auch der überzeitliche Zug. Man könnte das gezeichnete Profilbildnis eines jungen Mannes in Düsseldorf (Kat. 30; bisher: de Gheyn) wegen der Ornamentik seines Ovalrahmens, des Spitzenbesatzes am Rock wohl ebenso für einen Vorläufer des französischen 18. Jahrhunderts halten wie den „Fischerjungen“ in London (Kat. 84). (Ein Parallelbeispiel: Die Wiederkehr der Ornamentik der Vianen in englischen Silberarbeiten des frühen 18. Jahrhunderts [Katalog „Europäisches Rokoko“ 1958, Nr. 576].)

Der Katalog der Handzeichnungen (154, davon 123 gesichert) erweitert das bisher bekannte Material etwa um die Hälfte. Der Abbildungsteil (152 Abb.) versucht dadurch, daß die einzelnen Abbildungen den Größenrelationen der Originale proportional ungefähr entsprechen, die falschen Vorstellungen, die sich über deren tatsächliche Maße so oft ergeben, auszuschalten. Dies hat zur Folge, daß sich der Betrachter in einer Reihe von Fällen leider mit unverhältnismäßig kleinen Abbildungen begnügen muß (z. B. Abb. 81/85, 122/129).

Wolfgang Wegner

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Bruce Allsopp: *A History of Renaissance Architecture*. London, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1959. 228 S. m. Abb. u. 101 Taf. 50 s.

W. G. Archer: *India and Modern Art*. London, George Allen and Unwin Ltd., 1959. 144 S., 61 S. Taf. 35 s.

Hans Aurenhammer: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Lieferung 1: Alpha und Omega – Albert von Trapani. Wien, Brüder Hollinek, 1959. Kart. DM 8.80.

André Chastel: *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*.

Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. 578 S., 96 S. Taf. 3800 NF.



- Peter Felder: *Die Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern*. Eine kunstgeschichtliche Monographie. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. XVII. Basel 1958. 113 S., 37 Abb. auf Taf.
- Hermann Fillitz: *Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich*. Mit einer Abhandlung „Das heimliche Römische Reich“ von Willy Lorenz. Wien, Verlag „Herold“, 1959. 48 S., 24 S. Taf. Pbd. DM 8.50.
- Max H. von Freeden: *Würzburg*. München-Zürich, Verlag Schnell & Steiner 1958. Kunstführer, Gr. Ausg. Bd. 28. 48 S. m. 43 Abb., 3 Grundrissen und 1 Planskizze. Kart. DM 4. - .
- Herbert A. Frenzel: *Brandenburg-Preußische Schloßtheater*. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 59. Berlin 1959, Selbstverlag.
- Rolf Fritz: *Heinrich Aldegrever als Maler*. Dortmund, Ardey Verlag GmbH., 1959. 81 S. m. 44 Abb. u. 1 Farbt., 1 Tit.-Taf.
- Marie Frölich und Hans-Günther Sperlich: *Georg Moller. Baumeister der Romantik*. Darmstadt, Erich Roether Verlag, 1959. 460 S. m. Abb.
- Joseph Gantner: *Schicksale des Menschenbildes*. Bern, A. Francke AG., 1958. 203 S., 9 Taf. Ln. DM 18.80.
- Will Grohmann: *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1958. 428 S. m. 950 Abb. Ln. DM 67. - .
- Carl Georg Heise: *Große Zeichner des XIX. Jahrhunderts*. Berlin, Gebr. Mann, 1959. 192 S. m. 148 Abb. Hln. DM 19.50.
- Gervas Huxley: *Endymion Porter. The Life of a Courtier 1587 - 1649*. London, Chatto & Windus, 1959. 344 S., 8 Taf. 25 s.
- Elmar Jansen: *Albert Ebert. Bildnis eines Künstlers*. Berlin, Union Verlag, 1959. 19 S., 21 Abb. auf Taf., 1 Farbt. Kart. DM 3.50.
- J. Richard Judson: *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*. Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Bd. VI. The Hague, Martinus Nijhoff, 1959. XX, 315 S., 87 Abb. auf Taf., 2 Taf. Gulden 18.50.
- Elisabeth Landolt-Wegener: *Die Glasmalereien im Hauptchor der Soester Wiesenkirche*. 13. Sonderheft der Zeitschrift „Westfalen“. Hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe von Theodor Rensing. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1959. 96 S. m. 1 Abb., 78 Abb. auf Taf., 7 Beil. Ln. DM 14. - .
- Anton Legner: *Der gute Hirte*. Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. XI. Düsseldorf, L. Schwann Verlag, 1959. 53 S., 43 Abb. auf Taf. Hln. DM 12.80.
- Heinrich Lützel: *Weltgeschichte der Kunst*. Die Große Bertelsmann-Lexikon-Bibliothek, Bd. 6. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1959. 830 S., 320 S. Abb. Ln. DM 44. - .
- Terisio Pignatti: *Das Venezianische Skizzenbuch von Canaletto*. Aus d. Italienischen übertragen von Erich Steingräber. München, Georg D. W. Callwey, 1958. 150 S. originalgroße Faksimile-Abb. in Pappbd.; Textheft 64 S. u. 70 Abb. Kart. DM 54. - .

- Nicolas Powell: *From Baroque to Rococo*. An Introduction to Austrian and German Architecture from 1580 to 1790. London, Faber & Faber Ltd., 1959. 184 S. m. 9 Grundrissen u. 2 Karten, 125 Abb. auf Taf., 4 Farbt. 50 s.
- Lars-Ivar Ringbom: *Paradisus Terrestris*. Myt, Bild och Verklighet. Acta Societatis Scientiarum Fennicae, Nova Series C., 1, N:o 1. Helsingfors, Finska Vetenskaps Societeten, 1958. 446 S. m. 208 Abb.
- J. M. Ritz: *Das Anlitz Bambergs*. 4. erw. Aufl. Bamberg o. J., Verlagshaus Meisenbach. 42 S. m. 6 Abb., 55 S. Taf., 1 Faltplan.
- Helen Rosenau: *The Ideal City in its Architectural Evolution*. Vorw. v. William Holford. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1959. XX, 168 S. 30 s.
- Jakob Rosenberg: *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959. XXVI, 142 S., 256 S. Abb. \$ 12.50.
- György Róza: *Régi Várképek*. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Emlékei. Budapest 1959. 20 S., 22 Taf.
- George Savage: *Pottery through the Ages*. Pelican Books A 439. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1959. 247 S., 64 S. Abb. 7/6 s.
- E. Schaffran: *Stuckfragmente aus der Pfarrkirche in Suhr bei Aarau* (Im Kantonsmuseum von Aarau). Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung (Archiv Paulus) Heft 17 – 18, Jg. 1959. 16 S., 8 S. Abb. Einzelheft DM 3. –.
- Ludwig Schudt: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Veröffentlichung der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom. Wien, Anton Schroll & Co., 1959. 449 S. m. 129 Abb. 1 Tit. Taf. Ln. DM 86.50.
- Sepp Schüller: *Fälscher, Händler, Experten*. Das zwielichtige Abenteuer der Kunstfälschung. München, Ehrenwirth-Verlag, 1959. 288 S. m. 51 Abb. u. 3 Zeichnungen. Ln. DM 19.80.
- Stanislaw Wilinski: *U Zrodle Portretu Staropolskiego*. Warschau, Wydawnictwo Arkady, 1958. 66 S., 55 Abb.
- Friedrich Winkler: *Hans Kulmbach. Leben und Werk eines fränkischen Künstlers der Dürerzeit*. Die Plassenburg. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege, Bd. 14. Hrsg. im Auftrag des Vereins „Freunde der Plassenburg“ durch Georg Fischer. Kulmbach 1959. 104 S. m. 16 Abb., 72 S. Taf., 1 Farbt. Ln. DM 16.80.
- German Readings II*. A Brief Survey of Art from the Middle Ages to the Twentieth Century for Students of German and Fine Arts. Selected and Compiled by Alice Muehssam. With Vocabulary. New York 1959. Distributed by Wittenborn & Company, New York. 91 S.
- The Gospels of Saint Matthew, Saint Mark, Saint Luke & Saint John together with The Acts of the Apostles*. According to the Authorized King James Version with Reproductions of Religious Paintings in the Samuel H. Kress Collection. Arranged & Printed by Richard Ellis for The Samuel H. Kress Foundation New York. New York 1959. 254 S., 44 Farbt.



Josef Hegenbarth. *Zeichnungen*. Einführung von Will Grohmann. Berlin, Gebr. Mann, 1959. 18 S. m. 8 Abb., 30 Lichtdrucktafeln. Hln. DM 28. - .

Oskar Kokoschka. *Landschaften II*. Sechs mehrfarbige Wiedergaben und ein mehrfarbiges Umschlagbild. Mit einer Einführung von Paul Westheim. Zürich und Stuttgart, Rascher Verlag, 1959. 12 S., 6 Farbtafeln. In loseem Umschlag DM 15. - .

*Kunstgeschichtliche Anzeigen*. Neue Folge 4. Jg. 1959 H. 1/2. Graz-Wien-Köln, Hermann Böhlau Nachf. 56 S.

In den Jahren 1950 - 1957 erschienene Werke zur Kunst der karolingischen Zeit; In den Jahren 1950 - 1957 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst.

*Münzen der Hohenstaufenzeit*. Sammlung eines Gelehrten. Teil I: Niedersachsen, Obersachsen, Böhmen, Polen, Thüringen, Hessen, Wetterau. Vorw. u. Bearbeit. v. Richard Gaettens. Fulda, Parzeller & Co., 1959. 169 S., 27 Taf.

Mihály Munkacszy. *Katalog der Gemälde und Zeichnungen*. Hrsg. v. L. Végvári. Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1959. 101 S., 256 S. Taf. m. 543 Abb., 3 Farbtaf.

*The Rohan Book of Hours with an introduction and notes by Jean Porcher*. The Faber Library of Illuminated Manuscripts. London, Faber & Faber, 1959. 32 S. m. 8 Farbtaf. Ln. 25 s.

*Unsere Schöne Heimat*. Portale. Mit einem Vorwort von Heinz u. Hilde Wolf. Dresden, Sachsenverlag, 1959. 14 S., 48 S. Taf. Kart. DM 2.40.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Dezember 1959; Aachener Künstlerbund 53.

BERLIN Galerie Bremer. Bis 19. 12. 1959; Kompositionen von Jonquières.

Galerie Nierendorf. Bis 21. 1. 1960; Arbeiten von Vinand Viktor.

Galerie Springer. Bis Mitte Dezember 1959; Neue Bilder von Peter Janssen.

Berufsverband Bild. Künstler. Bis 11. 12. 1959; Gemälde von Paul Schultz-Liebisch.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 27. 12. 1959; Weihnachtsausstellung Bielefelder Künstler.

BONN Haus der Städt. Kunstsammlungen. Bis 13. 12. 1959; Paul Mager, Willy Stucke. Gemälde und Graphik aus zwei Jahrzehnten.

BREMEN Kunsthalle. Bis 10. 12. 1959; Kristalle aus Frankreich - Drei junge Franzosen: Bouchery - Jacquenod - Le Merdy. Gemälde und Gouachen. - 6. 12. 1959 - 3. 1. 1960; Deutsche Meistergraphik des 20. Jh. von Beckmann bis Nay.

CELE Bomann-Museum. Bis 31. 12. 1959; Erwin Vollmer, 75 Jahre. - A. F. Vollmer 1806 - 1875, Johannes Vollmer 1845 - 1920. - Gemälde, Graphik, Plastik.

DARMSTADT Kunsthalle am Steubenplatz. Bis 26. 12. 1959; Arbeiten von Peter Steinforth.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 15. 12. 1959; Arbeiten von Gerhard Kadow und Elisabeth Kadow-Jäger. - Zeichnungen von Willibald Kramm. - Dezember 1959; „In Memoriam Alfred Kubin.“ Handzeichnungen aus einer österr. Privatsammlung.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 31. 12. 1959; Jahresschau Dürener Künstler.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Dezember 1959; Aquarelle von Hans Jaenisch, graph. Blätter von Louis Bastin, Gerry Eckhardt u. a. Galerie 2.2. Bis 31. 12. 1959; Bildschreine von Kalinowski.

FRANKFURT a. M. Haus Limpurg. 5.-30. 12. 1959; Gemälde von Ferdinand Lammeyer.

GOTTINGEN Städt. Museum. Bis 8. 1. 1960; Jahresausstellung 1959 des Bundes Bild. Künstler, Gruppe Südhannover.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 27. 12. 1959; Ausstellung der Hagener Künstler. - Bildstickereien von Alpheda Gräfin Hohenthal.

HAMBURG Museum f. Kunst u. Gewerbe. Bis 20. 12. 1959; Weihnachtsmesse der Kunsthandwerker in Verbindung mit der Ausstellung „Neues Kunsthandwerk in Hamburg“. Kunsthalle. 4. 12. 1959 - 10. 1. 1960; Arbeiten von Friedrich Karl Gotsch.

HAMELN Der Kunstkreis. Dezember 1959: Weihnachtsschau. Handwerk und freie Kunst. Künstler des Weserberglandes.

HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 9. 12. 1959–3. 1. 1960: Kleinplastik und Plaketten.

HANNOVER Galerie Dieter Brusberg. Bis 20. 12. 1959: „Lob der Grafik.“

INNSBRUCK Museum Ferdinandeum. Bis Ende Dezember 1959: Werke von Emanuel Fohn.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 20. 12. 1959: Weihnachtsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen. – 5.–31. 12. 1959: Gemälde und Graphik von Herbert Bayer.

KARL-MARX-STADT Städt. Kunstsammlungen. Bis 24. 12. 1959: Werke von Karl Schmidt-Rottluff.

KASSEL Städt. Kulturhaus. Bis 23. 12. 1959: Werke Nordhessischer Künstler. Jahresschau 1959.

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. Bis 3. 1. 1960: Venezianische Handzeichnungen des 18. Jhs. a. d. Slg. Paul Wallraf.

Hahnenortburg. Ab 28. 11. 1959: Jahresausstellung 1959 der Gedok.

KREFELD Kaiser Wilhelm-Museum. Bis 20. 12. 1959: Radierungen und Lithographien von Marc Chagall.

Museum Haus Lange. Bis 20. 12. 1959: 3 Bildhauer aus Paris: Harald Cousins, Etienne Hajdu, Alicia Penalba.

Gewebesammlung der Stadt Krefeld. Bis 31. 12. 1959: Textilien aus Peru in Krefeld und Seide über die Jahrhunderte aus aller Welt.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 19. 12. 1959–24. 1. 1960: Bildteppiche von Lurcat.

MARBURG Universitätsmuseum. 6. 12. 1959–3. 1. 1960: Weihnachtsausstellung Marburger Künstler.

MÜNCHEN Bayer. Akademie der Schönen Künste. Bis 9. 12. 1959: Werke von Josef Hegenbarth.

Staatl. Graph. Sammlung. 15. 12. 1959–15. 2. 1960: Johann Georg von Dillis (1759–1841).

Städt. Galerie. Ab 27. 11. 1959: Paul Eliaßberg. Ein französischer Maler aus München.

Galerie Günther Franke. Bis Mitte Dezember 1959: Arbeiten von Ernst Weiers und Eugen Batz.

Galerie Schöninger. Bis 30. 12. 1959: Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 14. 2. 1960: Das gesamte Holzschnittwerk von Campondonk.

NÜRNBERG German. National-Museum. Bis 31. 1. 1960: „In Bethlehems Stall“ (Krippenausstellung).

ROTTERDAM Museum Boymans-van Beuningen. Bis 3. 1. 1960: Sammlung Thyssen-Bornemisza.

STUTTGART Kunsthaus Bühler. Bis 24. 12. 1959: Meister des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Kunsthaus Schaller. Bis 10. 1. 1960: Werke schwäb. Künstler. Gemälde, Grafik und Plastik.

ULM Künstlergilde Ulm. 6. 12. 1959–6. 1. 1960: Zeichnungen von Hans Schmidt.

Museum der Stadt Ulm. 6. 12. 1959–6. 1. 1960: Weihnachtsausstellung der Künstlergilde Ulm.

WEIMAR Staatl. Kunstsammlungen, Graph. Sammlung. Dezember 1959: Deutsche Bildnisse aus 4 Jahrhunderten. Von Holbein d. Ä. bis Klinger.

ZÜRICH Eidgen. Techn. Hochschule, Graphische Sammlung. Bis 17. 1. 1960: Meister der Graphik im 15. und 16. Jh.

ZWICKAU/Sa. Städt. Museum. Ab 22. 11. 1959: Gedächtnisausstellung Ewald Ungethüm.

#### Nachweis der Abbildungen

Abb. 1a H. E. Kubach, Speyer; Abb. 1b und 4 H. Becker, Landesamt für Denkmalspflege, Mainz; Abb. 2 und 3 W. Fix, Speyer.

#### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage, Anzeigenleiter: E. Reges. – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.